

caiana

Carolina Porley Vidal

Universidad Católica y Universidad CLAEH, Uruguay

Los tres Zuloaga del Palacio Taranco:
hispanismo, coleccionismo y patrimonio
artístico en Uruguay

Los tres Zuloaga del Palacio Taranco: hispanismo, coleccionismo y patrimonio artístico en Uruguay

Carolina Porley Vidal
(Universidad Católica y Universidad
CLAEH, Uruguay)

El visitante que recorra hoy el Museo de Artes Decorativas-Palacio Taranco en Montevideo podrá contemplar los tres óleos del pintor vasco Ignacio Zuloaga (1870-1945) que posee el estado uruguayo. En el hall de la lujosa residencia que los arquitectos franceses Charles Girault y León Chiffrot construyeron para la familia Ortiz de Taranco en 1910, podrá ver el óleo *Pastor Místico* (1907), también conocido como *Peregrino* (Fig. 1). Subiendo por la escalera encontrará *Tentación*, una pintura temprana del artista (1900), y finalmente en el dormitorio principal de la residencia, en planta alta, está el *Retrato de Carlos Reyles*, de 1910.

Si bien los tres óleos están en exhibición permanente, poco se sabe de la historia de esos Zuloaga, su circulación en el mercado del arte rioplatense y las circunstancias de su ingreso al acervo público uruguayo. En principio, podría pensarse que los cuadros forman parte de la pinacoteca familiar que exhibe el museo creado en 1972 para preservar el legado artístico-cultural de los Ortiz de Taranco. Sin embargo, solo uno de los tres Zuloaga, el *Pastor místico*,

pertenece a la colección formada por Félix Ortiz de Taranco (1866-1940), un español de origen humilde que llegó a Montevideo pobre y logró reunir una importante fortuna gracias al comercio de importación y su actividad bancaria. Los otros dos óleos pertenecieron a otros coleccionistas hispanistas, contemporáneos a Ortiz de Taranco: el escritor y estanciero Carlos Reyles Gutiérrez (1868-1938) y el empresario e industrial Fernando García Casalia (1887-1945), ambos nacidos en Uruguay pero de ascendencia española.



Fig. 1. Ignacio Zuloaga, *Pastor místico*, óleo sobre tela, 200x146cm, 1907. Colección Taranco/Museo de Artes Decorativas de Uruguay.

Las cédulas que acompañan las obras en exhibición nada dicen de esta procedencia, y en los registros de la institución tampoco hay información que permita conocer las circunstancias por las cuales estas obras terminaron en un museo público (más allá de consignar que el retrato de Reyles y *Tentación* proceden del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales). Esta falencia se explica porque en Uruguay los sistemas de registro y exhibición han desestimado la información relativa a la

“hoja de vida” de las obras de arte. La catalogación razonada de las colecciones públicas es una asignatura pendiente en el país. Incluso los museos creados a partir de legados familiares, como el que nos ocupa, no presentan información que permita conocer cómo el coleccionista formó sus colecciones, qué criterios o métodos utilizó para adquirir obras, qué actores o ideas influyeron en sus preferencias estéticas, entre otros aspectos que nos permitan conocer lo que podríamos llamar el origen privado del patrimonio artístico público.

A partir de la reconstrucción de la “hoja de vida” de estas tres pinturas de Zuloaga, este artículo busca contribuir a la historia de la circulación y patrimonialización del arte en Uruguay. Para empezar, intenta reconstruir el derrotero de cada obra desde su realización hasta su ubicación actual, en el Palacio Taranco. En ese recorrido, se presenta a los tres coleccionistas uruguayos que poseyeron cada cuadro, describiendo sus perfiles, modelos de consumo, sistema de adquisición, y también se arrojan pistas sobre el sentido e importancia asignados por ellos a la obra de Zuloaga, y la relación de ésta con el resto de los bienes artísticos por ellos reunidos.

Más allá de los tres casos de estudio, el artículo busca también mostrar la influencia del hispanismo, como narrativa cultural e identitaria, en el consumo artístico del período.¹ Hay que tener en cuenta que los tres Zuloaga fueron adquiridos por estos coleccionistas entre 1910 y 1938, período que coincide con las conmemoraciones del primer centenario de vida independiente. Se trató de un período introspectivo, en el que se discutió la esencia de la nación. En ese contexto se produjo en Uruguay –como en otros países hispanoamericanos– una revalorización de la cultura española y la herencia colonial, en un proceso que dejó atrás la hispanofobia inicial de la intelectualidad decimonónica.

La corriente intelectual reivindicadora de la herencia hispana tuvo como hito principal la publicación de *Ariel* de José Enrique Rodó (1871-1917) en 1900, de enorme impacto tanto en América como en España, al que siguieron otros textos emblemáticos, como *Tierra española* (1914) del escritor y político Gustavo Gallinal (1889-1951), y la novela *El embrujo de*

Los tres Zuloaga del Palacio Taranco... / Carolina Porley Vidal

Sevilla (1922) de Carlos Reyles, por citar dos intelectuales uruguayos de gran influencia en el período. Se trata de pensadores hispanistas que escribieron sus textos luego de viajar a la península. Reyles estuvo en España por primera vez en 1891 luego de casarse con la cantante de zarzuela Antonia Hierro, y volvió años después, tomando siempre como centro Sevilla, mientras que Gallinal realizó entre 1912 y 1914 un viaje por España e Italia.²

Exponente del pensamiento de los intelectuales de la Generación del 98, Zuloaga realizó una pintura moderna costumbrista como esfuerzo de reafirmación de la identidad española, que también funcionó en los procesos introspectivos que vivían los países americanos. En su rescate de la España profunda, introvertida y mística, el pintor vasco antepone una austeridad y sentido de lo trascendente que Rodó reivindicó en *Ariel*, donde contrapuso la “espiritualidad latina” frente al materialismo y utilitarismo anglosajón.

En su ensayo *Reliquias de la tradición*, de 1920, Gallinal –a quien Carlos Real de Azúa consideró el principal sucesor de Rodó–,³ se refirió a los sentimientos antiespañolistas de Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y sus colegas de la Generación del 37, que justificó al enmarcarlos en una previsible actitud de afirmación nacional. Luego cita cómo al final de su vida Alberdi buscó “lavar su alma” de “toda antigua enemistad” con la tierra de sus padres, mostrando su empatía con él y recordando su propia experiencia al visitar en Asturias la tierra de sus antepasados:

Íntimas voces, alzándose de las más recónditas hondonadas de mi espíritu, voces de seculares afectos, de heredadas creencias, me sugirieron sentimientos parecidos cuando visité, en un repliegue de las montañas asturianas [...] el rincón que fue cuna de los hombres de mi sangre [...] Amé su humilde vida presente y los rastros de las pasadas generaciones. Sentí su historia anudarse a la mía, prolongándola. No la historia de diplomacias y de guerras [...] sino la otra, la callada, la que sólo saben quiénes la van tejiendo con sus vidas, la de los hombres oscuros y las familias y su continuidad, su disolución o su desarraigo, historia sin deslumbrantes nombres [...], y que es, en verdad, el jugo y la sustancia de la “gran” historia. Aprendí a ensanchar el concepto de la

patria para que él comprendiera también ese pedazo de tierra mezclada con las cenizas de mis mayores. Esta es la razón personal por la cual consagraré gustoso mi pluma a toda labor que tienda a avivar el culto bien comprendido de esa tradición espiritual española.⁴

La cita es significativa porque muestra una sensibilidad estética reivindicadora de determinados componentes de la cultura española en la identidad personal y familiar, y una actitud y militancia intelectual en ese sentido. Gallinal rescató una historia “callada”, de “hombres oscuros” y “sin deslumbrantes nombres”, como los que representa Zuloaga en sus cuadros costumbristas.

El éxito del pintor vasco en el Río de la Plata durante el Centenario ha sido estudiado por distintos autores, que han señalado como hito la Exposición Internacional del Centenario de Buenos Aires en 1910, donde el pabellón de España fue el segundo con más obras luego del francés (269 frente a 480), y en la que Zuloaga fue el pintor con mayor presencia individual (36 obras), seguido del argentino Cesáreo Bernardo de Quirós (26 piezas).⁵

Además de la presencia de un campo intelectual reivindicador del componente hispano en la identidad nacional, la popularidad de Zuloaga y la importante presencia y circulación de la pintura española –preferentemente costumbrista– en el Río de la Plata en el período, ha sido relacionada con la existencia en la región de un “mercado étnico” (fruto del ascenso económico y social de parte de la inmigración peninsular), la legitimación que los artistas españoles alcanzaban en París, que seguía siendo el paradigma cultural de la elite local, y por la propia política exterior del reino que buscó renovar su confianza y unión con América, estimulando un intercambio cultural e intelectual sin precedentes desde la independencia, entre otras razones.⁶ Todos estos elementos, son claves para entender los derroteros de los tres Zuloagas que son aquí objeto de análisis.

El misticismo castizo

El *Pastor místico* de la colección Ortiz de Taranco es un óleo de considerable tamaño

(200x146 cm), que corresponde a un retrato de un tipo castellano de Segovia, representativo de la España de “hombres oscuros” que describió Gallinal en la cita incluida. Se trata de un campesino de rostro nervioso y aspecto humilde y cansado, con su camisa y túnica gastadas, descalzo, que con una mano sostiene su sombrero y con la otra un largo bastón. El hombre religioso (pastor o peregrino) está de cuerpo entero en primer plano, emplazado en un paisaje serrano de sinuosos caminos que conducen a un pequeño pueblo. La obra fue realizada por Zuloaga en la provincia castellana de Segovia en 1907.⁷

El modelo es el mismo de un cuadro anterior del pintor, *Tipo de Segovia*, realizado en 1906, perteneciente al acervo del Museo Reina Sofía de Madrid. La composición es muy similar: el hombre está en primer plano y de cuerpo entero en un punto elevado de un paisaje serrano y a lo lejos un caserío. La vestimenta es idéntica: una holgada camisa amarillenta y una túnica marrón (aunque el *Tipo de Segovia* tiene el sombrero puesto y calza unas sandalias). Su rostro presenta –en ambas obras– un perfil psicológico nervioso con mirada trascendental. Lafuente Ferrari llama al cuadro de la colección Taranco *Peregrino*, reforzando ese carácter místico-religioso del personaje retratado.

El óleo fue adquirido directamente al artista por Félix Ortiz de Taranco en 1918, año en el que el coleccionista se dedicó a formar su pinacoteca, realizando numerosos encargos de obras de arte a Europa, a través de sus intermediarios en España, Francia y Alemania, o directamente a los artistas, en caso de los plásticos españoles.

En el archivo epistolar de la familia Ortiz de Taranco, figura una réplica de la carta mecanografiada enviada por Félix a Zuloaga el 21 de junio de 1918.

Muy señor mío: intereso en adquirir una o dos obras de Ud. para el interior de mi casa. Rogaría el envío por correo, certificadas, de fotografías de los originales o reproducciones que Ud. se digne ofrecerme; estimaré así mismo que Ud. exprese las dimensiones. Resuelta la adquisición efectuaría pago ahí contra entrega de la obra, por medio de los banqueros, señores E. Sainz e hijos, quienes pueden dar informaciones.⁸

Se trató de un texto estándar. Cartas muy similares fueron enviadas ese mes a otros tres artistas españoles, los pintores Fernando Álvarez Sotomayor (1875-1960) y Joaquín Sorolla (1863-1923), y el escultor Mariano Benlliure (1862-1947).

Zuloaga respondió el 14 de agosto, y al otro día, Ortiz de Taranco le contestó agradeciéndole las fotografías enviadas pero precisando que prefería “otros asuntos que he visto tratados por ud. Si ud. pudiera ofrecerme algo, verbigracia, algún tipo castellano, se lo estimaría. Espero sus noticias. Si no fuera posible, estudiaré los asuntos enviados”.⁹

El 20 de enero de 1919 Taranco le vuelve a escribir al pintor, en respuesta a una carta anterior donde le ofrece “por el pastor veintemil pesetas”. Agrega que espera una respuesta afirmativa y concluye: “los cuadros de Ud. son maravillosos, pero los precios que fija exceden a cuanto pretenden los demás pintores notables contemporáneos”.¹⁰

Si bien se desconocen los precios originales fijados por Zuloaga a sus cuadros, sabemos que Ortiz de Taranco buscó bajar el valor del “pastor” (tal el nombre que figura en ese intercambio), que finalmente adquirió. En febrero de 1919, el coleccionista le pidió al artista que eligiera un “marco apropiado” para el óleo “pues aquí sería difícil encontrarlo”, y finalmente, el 9 de junio, en una nueva comunicación le informa:

Su cuadro llegó hace cuatro días. Lo hice colocar en sitio adecuado y si Ud. viniera a Montevideo verá que su obra está en buena casa y en excelente compañía. Después de tantos siglos en que los artistas y literatos españoles trabajaban por un mendrugo es un gran placer para mí ver que se reputan y pagan los admirables trabajos de Ud. Si no tengo contratiempos, pienso viajar a la península y me será de gran placer dar un apretón de manos a un artista como Ud. que honra a nuestro país.¹¹

El intercambio epistolar presenta varios elementos a atender. Pese a haber llegado a Uruguay con tan solo catorce años, procedente del Portazgo de Vilaboa, localidad próxima a La Coruña, y de haber formado familia en este país

(se casó con Elisa García de Zúñiga, de ascendencia patricia, con quien tuvo nueve hijos), Félix Ortiz de Taranco consideraba a España su nación. Su acercamiento a Zuloaga tenía que ver fundamentalmente con su condición de español –la del artista y la del coleccionista– y con la creencia de que ambos estaban contribuyendo a “honrar” su país.

Cuando en otra comunicación con sus intermediarios en Madrid, Félix afirmaba que quería formar una colección de arte donde no todo “fuera extranjero”, se refería a que no fueran todas obras italianas, francesas u holandesas.¹² Efectivamente, formó en esos años una colección de cincuenta y dos obras de arte (entre óleos, esculturas, grabados y tapices) de firmas europeas, de las cuales diecinueve eran españolas. El marco temporal se extendía desde el siglo XV a principios del XX, desde una *Virgen* atribuida a Domenico Ghirlandaio (1449-1494) al óleo *Al Agua* (1909), de Joaquín Sorolla, la pintura más moderna de la colección. La pinacoteca refleja un modelo de consumo cosmopolita y tradicional,¹³ de apuesta a escuelas consagradas del arte europeo sobre todo de los siglos XVII y XVIII pero más arriesgado en lo que respecta a la pintura española, con varias obras de artistas contemporáneos al coleccionista. Su colección hispanista iba de un *San Roque* de José de Ribera (1591-1652) y un gran tapiz de la *Rendición de Breda* de Velázquez, a obras de artistas modernos representados con piezas costumbristas como la de Zuloaga. Se trata de José Benlliure (1855-1937), Baldomero Galofre (1846-1902), José María López Mezquita (1883-1954), Eliseo Meifrén y Roig (1858-1940), Francisco Pradilla (1848-1921), Ramón Tusquets (1837-1904), y los ya mencionados Mariano Benlliure, Sorolla y Sotomayor. Un solo cuadro de la colección de Ortiz de Taranco pertenecía a un artista uruguayo, *Rapto de una blanca* de Juan Manuel Blanes (1830-1901).

A lo largo de su vida Ortiz de Taranco estuvo involucrado en las principales instituciones del asociativismo español en Uruguay: fue fundador en 1919 de la Institución Cultural Española e integró las direcciones del Centro Gallego y del Sanatorio Español. Paralelamente mantuvo una estrecha relación con la península, contribuyendo con la Asociación Pro Escuelas Populares Gratuitas de Galicia, entre otras acciones, al punto que en 1928 el rey Alfonso

XIII lo nombró Caballero Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

Si bien Ortiz de Taranco buscó bajar el precio de la obra que compró, en la última comunicación citada queda clara su intención de contribuir con el éxito de los artistas españoles, reconociendo a éstos como una especie de embajadores de su patria. En ese sentido, el consumo de arte moderno español por parte de este coleccionista, y dentro de él la obra adquirida a Zuloaga, debe ser entendido como un gesto de autoafirmación identitaria, y de contribución a la difusión del arte español en Uruguay, actitud que estaba en sintonía con otras actividades de Ortiz de Taranco y con la política hispanoamericanista del gobierno peninsular.

Del intercambio epistolar del coleccionista con el artista vasco, surge otra importante conclusión: la influencia que ejercieron sobre el consumo artístico intelectuales de la generación del 98 y sus seguidores hispanoamericanos, en posicionar a la cultura castiza como la máxima expresión del alma española.¹⁴ Cuando el coleccionista rechaza los primeros óleos que le ofrece Zuloaga, y le pide un “tipo castellano”, lo hace seguramente por considerar que así tendría lo más típicamente español.

Como se dijo, Zuloaga fue uno de los plásticos vinculados a la Generación del 98 que mayor reconocimiento alcanzó en América. Sus obras recorrieron el continente, empezando con la exposición en la *Hispanic Society* de Nueva York en 1909, y luego en 1910 en México, Chile y Buenos Aires. El *Pastor Místico* fue exhibido en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, en cuyo catálogo aparece destacado con una fotografía, bajo el curioso nombre de *Un trovador moderno*.¹⁵

En el intercambio citado entre Ortiz de Taranco y Zuloaga otro elemento merece ser comentado y es la mención que el coleccionista hace de la ubicación dada a la obra (“en buena casa y excelente compañía”). En el *Inventario del mobiliario y obras de arte del Palacio Ortiz de Taranco*, fechado en diciembre de 1942, y que entregó la sucesión del coleccionista al Estado al legar esos bienes al Ministerio de Instrucción Pública, el *Pastor Místico* figuraba en el hall de entrada de la residencia, lugar donde también se encuentra hoy.¹⁶ Sin embargo, las obras que le

hacen compañía entonces, difieren de las actuales.

En 1942 el lienzo de Zuloaga compartía pared con el *Paisaje de invierno* de David Teniers, obra del siglo XVII, así como con un cuadro del arquitecto noruego-andaluz Alejandro Christophersen, autor de la remodelación en estilo neohispanista de la quinta en Melilla de los Ortiz de Taranco.

Actualmente, la obra de Zuloaga comparte el hall con el luminoso *Al Agua* de Sorolla y con la escultura *Danza Andaluza* (o *Bailaora*) de Benlliure (**Fig. 2**). En 1942 la escultura se encontraba en el salón en planta baja y el Sorolla en el vestíbulo de planta alta.



Fig. 2. Vista del hall de recepción del Palacio Taranco (Montevideo) con *Al Agua* de Sorolla, *Pastor Místico* de Zuloaga y *Danza andaluza* de Mariano Benlliure.

La decisión de ubicar “enfrentados” en dos paredes del hall de recepción el Zuloaga y el Sorolla respondió claramente a un criterio museográfico posterior de querer mostrar al público las dos grandes tendencias de la pintura costumbrista moderna española, tendencias que reflejaban dos miradas o caras de España. Zuloaga representaba una España retraída y mística, a través de una pintura con una paleta más bien oscura, heredera de la tradición del barroco español, y en la que es fundamental la expresividad de personajes y lugares representados. A ella se contraponen, la España abierta, mediterránea y vertiginosa, retratada con pinceladas ágiles y gran luminosidad por Sorolla en sus escenas de playa. En *Al Agua*, los dos niños en la orilla reflejan la apertura de

España a una modernidad que contrasta con su cara más introvertida.

Considerando la tradición de la pintura española que representa Zuloaga, otro diálogo posible para un guión curatorial de la pinacoteca de los Ortiz de Taranco que permita marcar similitudes, puentes y diferencias entre las obras que la integran, sería exhibir el *Pastor Místico* junto al *San Roque* a Ribera. Además de claras asociaciones temáticas y compositivas, las obras muestran una línea de continuidad en materia pictórica desde los tiempos de los artistas del Siglo de oro a la promoción de los plásticos marcados por el declive del imperio español en América.

Una anécdota familiar, transmitida por el arquitecto Raúl Lerena Acevedo en su estudio sobre el Palacio Taranco, destaca la importancia que habría tenido para el propio Zuloaga el cuadro que vendió a Félix Ortiz de Taranco.

En uno de sus viajes a Europa, don Félix llega a San Sebastián. Como está cerca de Zumaya, decide visitar a Zuloaga. Después de conversar un rato con el artista, éste le dice: “¿No me vendería Ud. mi cuadro don Félix? Le pago el doble de lo que pagó Ud. por él más el flete y los gastos”. Don Félix queda perplejo. Le dice que lamenta no acceder pero que no desea vender el cuadro y, a su vez le pregunta a qué se debe tan extraña proposición. “Es que estoy haciendo una colección de algunos de mis cuadros para dejárselos a mis hijos. Dicen que a mi muerte han de valer mucho y prefiero dejárselos en lugar de títulos o acciones”.¹⁷

Un derrotero invisibilizado

Tentación es un óleo realizado por Zuloaga en 1900 (Fig. 3). Si bien la obra está hoy en el Palacio Taranco, es propiedad del Museo Nacional de Artes Visuales, donde ingresó el 2 de octubre de 1945 como legado del empresario Fernando García Casalia (1887-1945). Hijo de un inmigrante gallego, García formó entre 1920 y 1945 una pinacoteca de 350 obras que incluyó la mayor colección privada de Juan Manuel Blanes (152 piezas originales), así como una considerable colección de arte moderno español, con cuarenta óleos de veinticinco artistas.

Además de Zuloaga, la colección incluía piezas de Hermen Anglada Camarasa (1873-1959), José Benlliure, Mauricio Flores Kaperotxipi (1901-1997), Mariano Fortuny (1838-1874), Baldomero Galofre, Francisco de Goya (1746-1828) –con un boceto al óleo atribuido– Julio Romero de Torres (1874-1930), Eduardo Rosales (1836-1873), Ricardo Urgell (1874-1924), entre otros artistas.¹⁸ Gran parte de la pinacoteca de arte español de este coleccionista está en exhibición hoy en el Palacio Taranco, aunque su procedencia no está consignada en las cédulas que acompañan las obras, lo que lleva a confundirlas como de la colección de los antiguos dueños de casa.



Fig. 3. Ignacio Zuloaga, *Tentación*, óleo sobre tela, 100x178cm, 1900. Legado Fernando García/Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay.

El óleo de Zuloaga fue de las piezas españolas más estimadas por Fernando García. El pintor vasco fue uno de los nueve artistas que el coleccionista nombró expresamente en su testamento al estipular su legado artístico al Estado:

Legó al Estado uruguayo la colección de pinturas, cuadros y todos los documentos, recibos, etc. relativos a los mismos, compuesta en su mayoría de telas del pintor nacional Juan Manuel Blanes, Eduardo de Martino y Diógenes Hecquet, como también de Goya, Mariano Fortuny, Eduardo Rosales, Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres, etc. que se hallan en mi apartamento nro. 29 del piso 9 de Ejido 1365 y en mi quinta del Camino Carrasco nro. 6003, al lado del puente del Paso de Carrasco, bajo la condición resolutoria de que en el término de dos años se inaugure una sala que llevará mi nombre colocando en ella los retratos al óleo de mi esposa y mío, pintados por don Miguel A. del Pino.¹⁹

Además, fue la obra más onerosa adquirida por García, junto a los óleos de Fortuny y Rosales adquiridos en Buenos Aires. También era uno de los cuadros que integraba el selecto grupo de doce piezas que el coleccionista tenía en exhibición en la sala social de su apartamento del Edificio García –ubicado en la esquina de Ejido y 18 de Julio, principal avenida de Montevideo–. En esa habitación, dedicada por entero al arte español, se encontraba el cuadro de Zuloaga, acompañado de una carta o eskuela escrita por el pintor, hoy desaparecida.²⁰

A diferencia de Ortiz de Taranco, que compró la obra directamente a Zuloaga, García adquirió su cuadro en Montevideo. *Tentación* había sido exhibida entre el 7 y el 18 de diciembre de 1937 en la Casa Maveroff, en el marco de una muestra de la colección de obras de arte europeo que puso a la venta César Scarabello, un fotógrafo y pintor aficionado que trabajaba como intermediario en la venta de obras de arte. En sus viajes a Europa, Scarabello traía cuadros y otros objetos artísticos, que luego exponía y ofrecía a la venta en galerías montevidéanas y bonaerenses. El intermediario llegó a tener una relación de cierta amistad con Fernando García, localizando para el coleccionista obras de Blanes que se encontraban en Italia.

En la tapa del catálogo de la exposición citada en Casa Maveroff publicó una fotografía de *Tentación*, lo que marca la importancia dada a la obra en el conjunto de las piezas en exhibición. García compró directamente a Scarabello la obra, el 6 de abril de 1938, por un valor de 5.000 pesos uruguayos. Como punto de comparación, ese año el coleccionista había adquirido también a este intermediario una marina del italiano Eduardo de Martino por 500 pesos y el óleo *El rodeo* de Blanes a 1.110 pesos. Un dato de interés es que García pidió al vendedor que hiciera dorar y reforzar el imponente marco de madera que el cuadro mantiene hasta el día de hoy.²¹

Tentación fue realizado por Zuloaga en París en 1900. El cuadro, que está firmado abajo a la izquierda, representa a una joven con mantilla blanca y un tocado en su cabello con flores rojas, tendida en un diván granate con un perro en su falda. Detrás de ella hay dos mujeres vestidas de negro, una anciana y otra de mediana edad. Esta última se acerca a la joven enseñándole un anillo, una sortija.

La obra presenta las opciones de las mujeres en su vida. Las tres mujeres representan el paso del tiempo (los colores vivos del ropaje de la joven contrastan con la oscuridad de las mujeres mayores) y la sortija la “tentación” para que la muchacha acceda a contraer matrimonio. Hay algo oscuro en la situación: la pose de la joven en el diván, como en exhibición, ofreciéndose a las miradas de posibles candidatos y a la vez desafiante, dándole la espalda a las otras mujeres. Las mujeres mayores le recuerdan el paso del tiempo, la necesidad de asegurarse una posición. El perro, símbolo de fidelidad, muestra un altruismo que contrasta con el anillo, símbolo de riqueza y codicia.

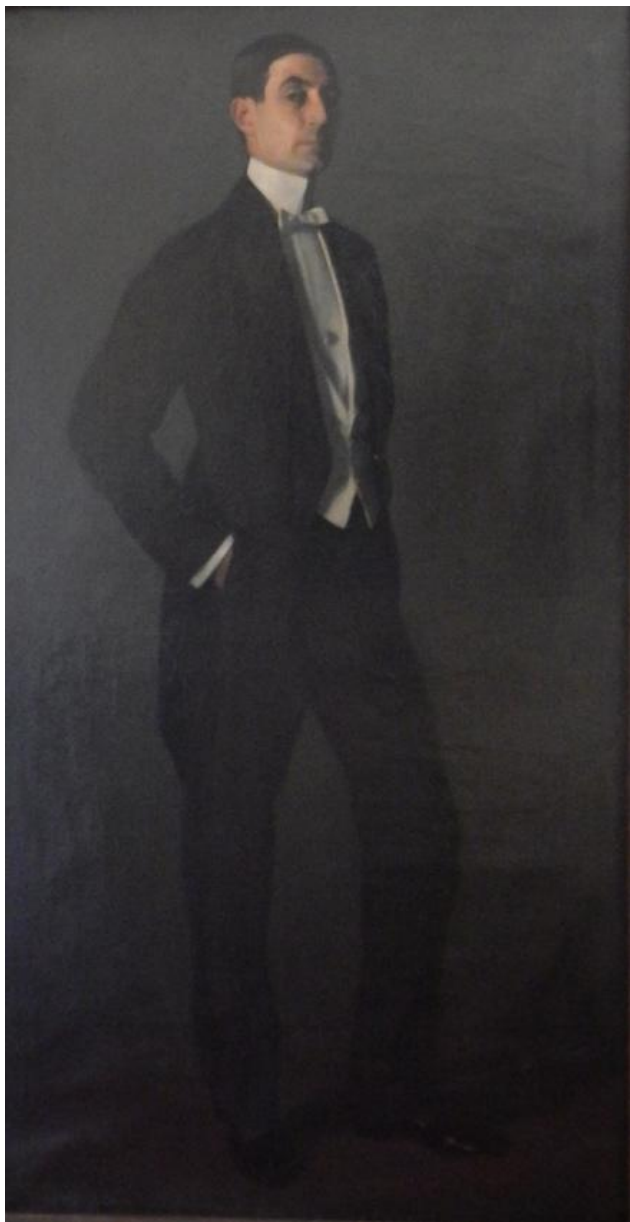
El cuadro integró la selección de obras que Zuloaga llevó en su primera gira por Europa, más allá de España y Francia. El primer destino fue Alemania. El cuadro se exhibió en Düsseldorf y luego en el Salón Schulte de Berlín en 1900. Según Lafuente Ferrari, la obra habría sido censurada en Berlín por el Káiser Guillermo II, y no fue expuesta en Colonia, tercera ciudad germana donde se presentó el artista.²²

Zuloaga llevó luego *Tentación* a Budapest (1902), Venecia (1903), Glasgow (1904) y finalmente a París, donde fue expuesta en la galería Georges Petit en 1905. En Venecia el cuadro logró cierta notoriedad ya que mereció un destaque fotográfico en el catálogo *L'Arte mondiale a Venezia nel 1903*.²³ Antes de ser adquirida por Scarabello, y luego por García, perteneció a la colección suiza de “Mr. Brown”.

En vida de Fernando García, el cuadro salió de la residencia del coleccionista para ser exhibido entre el 30 de octubre y el 13 de noviembre de 1943 en el Teatro Solís, en una exposición de arte vasco organizada por la Institución Euskal Erría de Montevideo, y patrocinada por la Comisión Nacional de Bellas Artes. En esa ocasión se exhibieron 80 óleos de 16 artistas vascos, y fue la primera vez que *Tentación* compartió el lugar expositivo con el *Pastor Místico*, que ese año había pasado a manos del estado uruguayo.²⁴

Tras la muerte de Fernando García en 1945, *Tentación* recibió cierto destaque en el conjunto de obras de arte que integraron su legado al Estado. En la tasación de la pinacoteca del

coleccionista, realizada en setiembre de ese año por el director del Museo Nacional de Bellas Artes (hoy Museo Nacional de Artes Visuales), el escultor José Luis Zorrilla de San Martín y el arquitecto Carlos Herrera Mac Lean (el primer designado por el Estado, el segundo por la sucesión), la obra figura como la mejor cotizada de la colección, con un valor de 5.000 pesos, el mismo que el Rosales y el Fortuny. En un cuarto lugar se ubicó *Muerte del Gral. Flores* de Blanes, tasada en 3.000 pesos. Esa estimación monetaria, habla del peso de la pintura española en el mercado del arte local, y dentro de ésta el alto valor asignado a las obras de Zuloaga –vale consignar que la tasación se realizó un mes antes de la muerte del pintor, mientras que Rosales y Fortuny eran artistas ya fallecidos–.



Los tres Zuloaga del Palacio Taranco.../ Carolina Porley Vidal

Fig. 4. Ignacio Zuloaga, *Retrato de Carlos Reyles*, óleo sobre tela, 193x100cm, 1910. Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay.

También la prensa destacó la obra del pintor vasco dentro del legado de Fernando García. En un artículo publicado en el suplemento dominical del diario *El Día*, el periodista Rodolfo Obregón realizó una valoración de la pinacoteca del coleccionista, que incluyó reproducciones de ocho obras, de las cuales cinco correspondían a artistas españoles, entre ellas el óleo de Zuloaga.²⁵

En un artículo posterior, publicado a propósito de la muerte de Zuloaga, el mismo periodista afirmó que el pintor vasco había supuesto “una indudable continuación de todos los grandes valores pictóricos de España” y que su obra había sido “una espléndida síntesis de España, de sus contradicciones”.²⁶ Al destacar la capacidad del artista de plasmar el carácter de los pueblos y el perfil psicológico de sus retratados, cita el óleo que había legado al Estado García –lo llama la “Dama con mantilla”– destacando cómo muestra el “aire vanidoso de las bellas”.

De vuelta a casa

El 21 de junio de 1910 Zuloaga le escribió una carta a su tío Daniel desde su taller en la *rue Coulaincourt* de París donde le cuenta que estaba realizando “un retrato que me trae a mal traer, pero creo que podré llegar a dominarlo. Si me sale bien me salvará este verano y podré gastar gasolina”.²⁷ Se refería al encargo que le hizo el escritor y estanciero uruguayo Carlos Reyles.²⁸ Reyles era un admirador de Zuloaga de quien tenía dos obras: el retrato que le pintó a sus 41 años, vistiendo un elegante frac y con mirada desafiante, y un cuadro del perfil de una joven andaluza, que tenía en el escritorio de su lujosa residencia porteña (**Fig. 4**).²⁹

Como muchos pintores, Zuloaga logró sustentarse haciendo retratos. Entre sus clientes figuraron varios miembros de la elite rioplatense que solían pasar largas temporadas en París, incluidos varios coleccionistas hispanistas, como Juan Gironde, José y Antonio Santamarina y sus respectivas esposas, y el escritor y diplomático Enrique Larreta, a quien retrató en 1912 (**Fig. 5**).

En ese retrato, en exhibición en el Museo de Arte español Enrique Larreta de Buenos Aires, el escritor está representado con un paisaje de Ávila al fondo, ciudad donde transcurre su novela histórica *La Gloria de Don Ramiro*, publicada en 1908. Situada en la época de Felipe II, la novela fue considerada un homenaje al imperio español, y logró en la época un reconocimiento comparable al que luego alcanzó Carlos Reyles con *El embrujo de Sevilla* (1922).



Fig. 5. Ignacio Zuloaga, *Retrato de Enrique Larreta*, óleo sobre tela, 188x212cm, 1912. Colección Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires.

Los casos de Reyles y Larreta son especiales, porque ambos eran escritores, hispanistas y coleccionistas, y tuvieron una relación con Zuloaga, al que visitaron en su casa en Zumaya, donde solían concurrir intelectuales españoles amigos del artista (como Azorín, Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno y Ramón María del Valle Inclán). Además, ambos escritores coincidieron juntos en París en 1910, en su visita al taller de Zuloaga. Así lo muestra la correspondencia entre el pintor y su cuñada, Maxime Dethomas de junio de ese año, en la que se aprecia las redes de contacto del artista para conseguir encargos. En una de esas cartas, Dethomas le confirma a Zuloaga que había arreglado para que Larreta, quien estaba interesado en un cuadro suyo, lo visitara en su taller:

Querido Ignacio: Le dije a la señora de Bulteau que te gustaría encontrarte con Larreta. Ella me envió unas líneas esta

mañana, pidiéndome tu número de la calle Caulaincourt. Quiere llevarte a Larreta y a Reyles [...]. Reyles goza de una fortuna superior a Larreta y quiere tener un retrato hecho por ti.³⁰

Si bien Zuloaga conoce a Larreta en ese encuentro, a Reyles ya lo conocía. Ambos habían coincidido en Sevilla, ciudad que el uruguayo visitó por primera vez en 1891 junto a esposa, como se dijo, en un viaje que sin duda tuvo para él un componente afectivo ya que su madre, María Gutiérrez, era de origen andaluz.

Sevilla fue una ciudad que quedó registrada tanto en la producción artística de Zuloaga, como en la literaria de Reyles. *El embrujo de Sevilla* (1922) es la novela más conocida y celebrada del escritor uruguayo. El gran conocimiento que muestra el uruguayo de la cultura andaluza, con sus minuciosas descripciones del baile y canto flamencos, el toreo y las festividades de semana santa en Sevilla, merecieron grandes elogios, al punto que el escritor fue declarado hijo adoptivo de la ciudad en 1929, cuando encabezó la delegación uruguayana a la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Unamuno afirmó de la novela que “jamás se ha hablado del alma española con tanta novedad y profundidad”.³¹ Manuel Gálvez la definió como “obra maestra” y Larreta confesó: “Estoy embriagado con el libro, que reputo como el más hermoso, hondo y fuerte que se ha escrito sobre la hechicera Sevilla”.³²

Ambientada en 1898, en el momento de la derrota española en Cuba, la novela rescata la grandeza hispana, con numerosas citas a las glorias del imperio español, resaltando los valores iberos y sus manifestaciones artísticas y literarias. A través del pintor Cuenca –personaje cuyas reflexiones suelen ser las del propio Reyles–, el escritor describe el carácter andaluz, a la vez trágico y festivo, marcando “la irresistible inclinación de este pueblo a convertir lo mismo su alegría que su amargura”.³³

Es claro que Reyles se inspiró en Zuloaga para caracterizar a Cuenca.³⁴ Al describir a su personaje hace una apología del pintor vasco, de sus elecciones estéticas, de la tradición en la que se enmarca su obra y del sentido último dado a su arte.

Se proponía, volviendo a los procedimientos clásicos, revolucionar la pintura, y por medio de la pintura, la política, la mentalidad, las costumbres, y en fin, la vida española. Para él no había pintor más grande que El Greco y luego, entre los modernos Goya. De los dos procedía directamente su pintura realista y mística a la vez, plástica y literaria al mismo tiempo; pintura extraña, inquietante, tenebrosamente caricatural y crítica [...] Los personajes de (sus) lienzos, hidalgos engolados y pordioseros astrosos, pintiparadas marquesas y procaces majas, gentiles caballeros y gentes maleantes de toda laya; toreros, manolas, chulas, guapos, gitanos, chalanes, hampones, se alargaban, se movían y cobraban la fantástica existencia de los engendros de la noche. En aquellas telas, semejantes por lo caótico y dramático de la composición a las aguafuertes de Goya, predominaban los blancos cadavéricos de Zurbarán, los negros ordos de Velázquez, los rojos vinosos de Ribera, los amarillos lívidos y las tintas violáceas de El Greco. Tanto en su técnica pictórica como en el procedimiento psicológico, Cuenca huía de las modas, de lo accesorio, de lo contingente, y buscaba lo sintético del arte y de la tradición. Del individuo le interesaba lo típico, lo que él llamaba el drama y el enigma de cada alma de las formas, el espíritu; del detalle costumbrista, lo que era revelador de la raza. Mofábase del impresionismo, del *plein air*, del ambiente, del colorido, y pintaba como un clásico, siendo, de cierta manera moderno hasta la médula de los huesos.³⁵

De este modo, el escritor retrató a su retratista. Ambos, Zuloaga y Reyles, el primero a través de un retrato pictórico el otro a través de su personaje literario, crearon una versión del otro. El retrato de Reyles fue realizado por Zuloaga en París entre junio y julio de 1910, tal como surge de la correspondencia del artista. La carta mencionada a su tío Daniel es del 21 de junio, y en julio el pintor ya había iniciado un viaje, primero por Biarritz junto a su familia, luego por Segovia y finalmente por Madrid, para volver a Francia en noviembre.³⁶ Es posible que el retrato de Reyles haya dado al artista los recursos necesarios para “gastar en gasolina”, como había anticipado a su tío Daniel. Además,

más allá de las dificultades admitidas por el pintor, se trató de un retrato bien estimado. El 31 de agosto Larreta le escribió diciéndole que le había parecido “muy, muy hermoso el retrato de Reyles”.³⁷

El *Retrato de Carlos Reyles* (de 193 x 100 cm) presenta al escritor de cuerpo entero, tamaño natural, elegante, con frac y mano en el bolsillo. La obra fue ampliamente difundida en la época, reproducida en libros y revistas, y comentada por estudiosos del legado literario de Reyles, quien falleció pobre y arruinado en Montevideo en 1938. Una primera reproducción del cuadro apareció en la biografía de Zuloaga escrita por Giulio de Frenzi en 1912. Unos años después, el retrato fue reproducido en la revista argentina *Plus Ultra*, en sus ediciones de junio de 1917 y luego de marzo de 1920.

En 1917, la obra apareció en la sección “Mansiones artísticas”, en el marco de una cobertura dedicada a la lujosa residencia que Reyles tenía entonces en Buenos Aires (**Fig. 6**). Se trató de un reportaje gráfico, que incluyó una imagen parcial del retrato, que comprendió solo el rostro del escritor tal como lo caracterizó Zuloaga: elegante y refinado, pero también desafiante, confiado, vigilante. Luego, otra fotografía muestra el cuadro entero en su ubicación de entonces, en la biblioteca de la residencia. Allí el imponente cuadro aparece en una pared tapizada de “damasco rojo”, según describe el articulista, junto a un mobiliario de estilo español y otras importantes obras de arte que integraban la pinacoteca del escritor, incluido el óleo *Las dos sendas*, de Romero de Torres, así como piezas de otros artistas españoles como Anglada Camarasa.³⁸



Fig. 6. “Mansiones artísticas. La casa de Don Carlos Reyles”, en: *Plus Ultra*, junio de 1917.

También Enrique Larreta tenía el retrato que le hizo Zuloaga en una habitación tapizada de damasco rojo, en su residencia de Belgrano, hoy Museo de Arte Español Enrique Larreta, remodelada en 1916 por el arquitecto hispanista Martín Noel. Se trata del mismo arquitecto que construyó la estancia *El Charrúa* (1917) de Reyles en Santa Fé –de estilo neocolonial y con un jardín sevillano–, así como la estancia de estilo hispanoárabe *El Acelain* (1922) de Larreta en Tandil.

La divulgación del retrato de Reyles a través de la prensa suscitó en vida del escritor prontos comentarios. Mucho se ha escrito desde entonces sobre las diferencias entre el Reyles retratado y el Reyles real, sobre todo en cuanto al físico y fundamentalmente la altura –más bajo en la realidad que en el imponente lienzo–, aunque no en la actitud. En 1931, Álvaro Guillot Muñoz, publicó una elogiosa opinión del cuadro:

Todo Reyles está en ese retrato: la expresión de su coraje desenvainado, de su gallardía de una pieza, de su fineza sostenida, de su “machismo” aventurero, de su porte fotogénico. Toda la tela muestra sin recelo, la prestancia, la audacia, la sabiduría y la arrogancia garbosa del modelo. La agilidad y la fuerza le andan debajo de los pliegues del frac y le saltan del gesto; el espíritu le relampaguea en los ojos y le aprieta los labios; todo el retrato respira imperativo de hombre, potencia anímica y autoridad esencial. [...] El modelo tiene, en verdad, la serenidad alerta del gavilán, cierto empaque de ave solitaria que mira el espectáculo del mundo desde una altura dominadora.³⁹

Sin embargo, esa valoración fue recusada por otros críticos contemporáneos. En 1930, Alberto Zum Felde había estimado que frente a las fotografías tempranas de Reyles, tomadas hacia 1900, que lo muestran “varonil” y “altanero”, el retrato de Zuloaga lo presenta “un tanto apergaminado, mirada dura y tajante, boca de rictus amargo, con mezcla bizarra de torero gitano y hombre de mundo”.⁴⁰ Décadas después, Carlos Martínez Moreno profundizó en la crítica, y se refirió al cuadro como la “no muy fiel imagen que Zuloaga creó para él”.⁴¹

Según Lafuente Ferrari, en los retratos realizados en París Zuloaga

[...] satisface al modelo y a su deseo de caracterización, haciéndole endosar, en aquel París de los primeros decenios de nuestra centuria, el frac o chaquet de los mundanos; y para contrapesar la banalidad de esta indumentaria, no compensada por otros rasgos característicos en el modelo, le basta el empleo de un chambergo o una capa, o la evocación de un paisaje impreciso en el fondo del cuadro.⁴²

Como en las otras dos obras de Zuloaga, el derrotero del *Retrato de Don Carlos Reyles*, del taller del artista en París al dormitorio principal del Palacio Taranco, es de gran interés.

A fines de la década de 1920, Reyles había perdido toda su fortuna. Nada quedaba de sus estancias y riqueza agropecuaria cuando regresa a Montevideo. Sin embargo, su última década de vida, coincidió con la de mayor reconocimiento a nivel literario. El estado uruguayo lo acogió y distinguió, designándolo en 1929 al frente de la delegación enviada a la Exposición de Sevilla y nombrándolo ese mismo año asesor artístico y literario de la Comisión Nacional del Centenario (1929-1931). Luego fue reconocido con una cátedra en la Universidad y en 1936 se le otorgó la Presidencia del Sistema Oficial de Radiodifusión Eléctrica (SODRE), del que dependían las radios públicas, el coro y ballet oficial, entre otros servicios culturales.

En 1930 Reyles vendió a la Comisión Nacional del Centenario los dos imponentes retratos que Blanes había realizado de sus padres hacia 1880. Esos óleos ingresaron en febrero de 1931 al Museo Municipal de Bellas Artes, que acababa de ser designado como Museo Juan Manuel Blanes. Sin embargo, el escritor no pudo desprenderse de igual modo del retrato que Zuloaga había hecho de él. Lo tuvo hasta el día de su muerte, el 24 de julio de 1938. De la lujosa biblioteca de su residencia porteña, donde el retrato fue fotografiado en la pared de damasco rojo, pasó a estar, veinte años después, en un diminuto apartamento en el sexto piso del Palacio Díaz, donde el escritor vivió sus últimos años de vida. El Palacio Díaz es un moderno “rascacielo” –a escala montevideana– estilo art decó, ubicado sobre la principal avenida montevideana, 18 de julio, casi Ejido. El edificio

es lindero al Edificio García, ya mencionado, donde desde 1938 Fernando García tenía en exhibición su propio Zuloaga.

En su biografía de Reyles, Josefina Lerena Acevedo de Blixen caracteriza esa última morada del escritor como “monacal”, señalando que allí “se ve bien que todo lo ha perdido. En la antecámara vacía, ocupa una pared, con dimensiones que encuadran mal con la habitación, su retrato, hecho por Zuloaga, y una cortina rayada en tonos claros separa aquella del recibidor o cuarto de trabajo”.⁴³

El *Retrato de Carlos Reyles* ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes (hoy Museo Nacional de Artes Visuales) en agosto de 1951 por adquisición. La vendedora fue Alma Reyles, hija del escritor y de Antonia Hierro, y el monto pagado fueron 12.000 pesos.

Pese a ser destinado al Museo Nacional de Bellas Artes, la obra pasó en préstamo al Ministerio de Relaciones Exteriores y en 1981 fue enviada a la embajada en España, donde estuvo 30 años. En 2012 el director del Museo de Artes Decorativas-Palacio Taranco hizo las gestiones para que la obra regresara a Montevideo. Fue entonces cuando los tres Zuloaga, que pertenecieron a estos tres coleccionistas hispanistas, finalmente se reunieron bajo un mismo techo.

Notas

¹ Sobre esta temática puede consultarse, Carolina Porley, “Hispanismo y coleccionismo artístico en Uruguay. Las pinacotecas de Félix Ortiz de Taranco y Fernando García Casalia”, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 3, junio 2018, pp.125-154.

² Rodrigo Gutiérrez Viñuales ha trabajado la circulación del pensamiento hispanista en intelectuales, literatos y coleccionistas, sobre todo argentinos. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”, *Revista de Museología*, n° 14, Madrid, 1998, p. 83.

³ Carlos Real de Azúa, “Prólogo”, en: Gustavo Gallinal, *Crítica y arte. Tierra Española. Visiones de Italia*, Montevideo, Colección Clásicos Uruguayos, Ministerio de Instrucción Pública, 1967, p. X.

⁴ Gustavo Gallinal, “Reliquias de la tradición”, en: Gallinal *Crítica y arte... op. cit.*, p. 21.

⁵ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa. Presencia en el Centenario y

proyección en la Argentina”, en: *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*, Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, 2007; María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006; Marcelo Pacheco, “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930”, Ponencia en el simposio *Pintura española en el Río de la Plata (siglo XIX y XX)*, Rosario, Centro de Estudios Históricos e Información Parque de España, agosto 2001.

⁶ Ana María Fernández García, “Mercado de arte español en Latinoamérica (1900-1930)”, *Artigrama*, n° 17, 2002, pp. 89-111.

⁷ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y obra de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1990. [1950], p. 503.

⁸ Félix Ortiz de Taranco, 21 de julio de 1918 [carta a Ignacio Zuloaga], Archivo epistolar de Félix Ortiz de Taranco (sin inventariar). Agradezco a José Ortiz de Taranco el acceso a la documentación de su abuelo.

⁹ Félix Ortiz de Taranco, 14 de agosto de 1918 [carta a Ignacio Zuloaga], Archivo epistolar de Félix Ortiz de Taranco (sin inventariar).

¹⁰ Félix Ortiz de Taranco, 20 de enero de 1919 [carta a Ignacio Zuloaga], Archivo epistolar de Félix Ortiz de Taranco (sin inventariar).

¹¹ Félix Ortiz de Taranco, 9 de junio de 1919 [carta a Ignacio Zuloaga], Archivo epistolar de Félix Ortiz de Taranco (sin inventariar).

¹² Félix Ortiz de Taranco, 9 de junio de 1917 [carta a Sres. Danvila], Archivo epistolar de Félix Ortiz de Taranco (sin inventariar).

¹³ Sobre tipologías de modelos de consumo cultural en el Río de la Plata cfr. Marcelo Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires 1924-1942*, Buenos Aires, Edición del Ateneo, 2013.

¹⁴ Otros textos emblemáticos que rescatan la espiritualidad y austeridad del “alma” castellana son *El alma castellana* de Azorín o *En torno al casticismo* de Unamuno, así como *El solar de la raza* de Manuel Gálvez.

¹⁵ AA. VV., *Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1910, p. 145 [Catálogo oficial Ilustrado].

¹⁶ *Inventario del mobiliario y obras de arte del Palacio Ortiz de Taranco*, (1942), citado por Raúl Lerena Acevedo, “Monografía del Palacio Ortiz de Taranco”, *Revista Nacional*, tomo LIII, año XV, mayo de 1952, n° 161, pp. 198-199.

¹⁷ Lerena Acevedo, “Monografía del Palacio... *op. cit.*”, p. 191.

¹⁸ Carolina Porley, *El origen privado de las colecciones públicas de arte: Fernando García y su legado al estado uruguayo*, Tesis de Maestría, Montevideo, Inédito, 2017.

¹⁹ Citado por Porley, *El origen privado... op. cit.*, p. 57.

²⁰ *Legado de Fernando García al Museo Nacional de Bellas Artes*. Carpeta de recibos. Libreta-inventario.

Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo), 2 de octubre de 1945. Documentación digitalizada.

²¹ *Idem*

²² Lafuente Ferrari, *La vida y... op. cit.*, p. 495.

²³ Citado por Lafuente Ferrari, *La vida y... op. cit.*, p. 495.

²⁴ AA. VV., *Exposición de Artes Plásticas. Semana Cultural Vasca*, Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1943.

²⁵ Rodolfo Obregón, “El legado del Sr. Fernando García”, *Suplemento dominical de El Día*, año XIV, 30 de setiembre, 1945, pp. 8-9.

²⁶ Rodolfo Obregón, “Valorización del arte de Ignacio Zuloaga”, *Suplemento dominical de El Día*, año XIV, 11 de noviembre de 1945, p. 8.

²⁷ Citado por Mariano Gómez del Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Gráficas, 2005, p. 41.

²⁸ Así lo sugiere Gómez del Caso Estrada, *Falla, Larreta y... op. cit.*, p. 41.

²⁹ Antonio Pérez Valiente, “Mansiones artísticas. La casa de Don Carlos Reyles”, Buenos Aires, *Revista Plus Ultra*, Año II, n° 14, 1917, s/p.

³⁰ Citado por Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y... op. cit.*, p.41.

³¹ Citado por Arturo Torres-Rioseco, *Grandes novelistas de la América hispana*, California, University of California Press, 1949, p. 210.

³² *Idem*.

³³ Carlos Reyles, *El embrujo de Sevilla*, Santiago de Chile, Ercilla, 1937 [1922], p. 231.

³⁴ Esta asociación fue evidenciada tempranamente por Octavio Ramírez en un artículo publicado en el diario *La Nación* (Buenos Aires) el 21 de agosto de 1927, titulado: “El novelista de la entraña. Carlos Reyles”. Antecedente citado por Gutiérrez Viñuales en “El hispanismo en...”, *op. cit.*

³⁵ Reyles, *El embrujo de ... op. cit.*, pp. 75-76.

³⁶ Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y... op. cit.*, p.42.

³⁷ Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y... op. cit.*, p. 49.

³⁸ Antonio Pérez Valiente, “Mansiones artísticas. La casa de Don Carlos Reyles”, s/p.

³⁹ Álvaro Guillot Muñoz, “Estudio sobre Carlos Reyles”, en: *Historia sintética de la literatura uruguaya*, Montevideo, Comisión Nacional del Centenario y Alfredo Vila Editor, 1931, p. 7.

⁴⁰ Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, Tomo II, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967 [1930], p. 152.

⁴¹ Carlos Martínez Moreno, “Los narradores del 900. Carlos Reyles”, *Capítulo Oriental*, n° 16, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 245.

⁴² Lafuente Ferrari, *La vida y... op. cit.*, p. 50.

⁴³ Josefina Lerena Acevedo de Blixen, *Reyles*, Montevideo, Biblioteca de Cultura Uruguaya, 1943, p. 157.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Porley Vidal, Carolina; “Los tres Zuloaga del Palacio Taranco: hispanismo, coleccionismo y patrimonio artístico en Uruguay”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 13 | segundo semestre 2018, pp. 33-45.

Recibido: 11 de junio de 2018

Aceptado: 26 de septiembre de 2018